

BAROQUE

Baroque

5 | 1972

La fête théâtrale et les sources de l'opéra

Deux fêtes en Savoie en 1644 et 1645

Margaret M. McGowan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/373>

DOI : 10.4000/baroque.373

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Margaret M. McGowan, « Deux fêtes en Savoie en 1644 et 1645 », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/373> ; DOI : 10.4000/baroque.373

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Deux fêtes en Savoie en 1644 et 1645

Margaret M. McGowan

- 1 Grâce aux travaux du Père C. F. Menestrier, quiconque s'intéresse aux fêtes théâtrales des anciennes cours est bien renseigné sur le nombre et la variété des fêtes données à la cour de Savoie, et surtout dans la première moitié du XVII^e siècle¹. Le duc Charles-Emmanuel I^{er} avait réuni autour de lui un groupe de poètes, d'artistes et de musiciens reconnus par toute l'Europe², et sa belle-fille – Christine de France – depuis son arrivée en Savoie en 1619, jusqu'à sa mort en 1663, prolongeait cette tradition déjà vivace. Ballets, carrousels, joutes et tournois; fêtes navales, mascarades, pastorales et comédies à intermèdes musicaux; entrées triomphales et feux d'artifice se succédaient tour à tour. Christine ne perdait jamais l'occasion d'en monter pour fêter son anniversaire le 10 février, pour le Carnaval, pour célébrer la visite d'un personnage important, ou pour signaler une victoire ou marquer le mariage d'un de ses enfants³.
- 2 Le calligraphe Tommaso Borghio, avec les peintres Innocent Guicardi et Carlo Conti, ont laissé des relations superbes de treize fêtes célébrées en Savoie. Ces relations, qui sont conservées dans les bibliothèques royales et nationales à Turin, fournissent nombre de détails précieux sur le décor, le costume et la danse dans ces fêtes; la musique de certains ballets est conservée; des récits indépendants ajoutent d'autres détails, tandis que les comptes de l'argenterie des Princes de Savoie nous renseignent sur la participation de certains artistes et fournisseurs. Une telle richesse de documentation rend particulièrement désirable l'étude approfondie des fêtes de cette cour⁴.
- 3 Dans cette grande suite de réjouissances j'ai voulu tirer l'attention sur deux fêtes en particulier, toutes les deux inventées pour célébrer le jour de naissance de Madame : *La Fenice Rinovata*, ballet dansé en 1644, et *Dono del Re dell' Alpi*, festin suivi d'un ballet offert en 1645 par Charles-Emmanuel II à sa mère. Ces années 1644-1645 étaient importantes pour la Savoie qui commençait enfin à entrevoir la défaite de ses ennemis (les Espagnols) et qui voyait ses amis français se retirer (définitivement, espérait-on) au-delà des montagnes⁵. Elles marquaient aussi le retour à la cour du Comte Philippe d'Aglié, favori de Christine et grand animateur et inventeur de fêtes. Menestrier le décrivait ainsi :

Jamais on ne vit un Cavalier plus accompli, puis qu'outre les Exercices de guerre où il avoit paru avec honneur, il estoit un des principaux ministres d'État, Grand-Maistre de la Maison Royale de Savoye, Surintendant des Finances, Chevalier de l'Ordre de l'Annonciade, et versé dans les Connoissances de l'Histoire, de l'Antiquité, de la Politique et de toutes les belles lettres. Composoit excellemment en vers Latins, Italiens et François : jouoit de toutes sortes d'Instrumens, composoit en Musique, et a esté sans difficulté le premier Maistre de tous lei Divertissemens ingénieux.⁶

- 4 Cet homme remarquable avait été incarcéré, depuis fin décembre 1640, au château de Vincennes sur l'ordre de Richelieu ; à la mort de celui-ci il avait été libéré et avait finalement reçu la permission de retourner en Savoie le 19 août 1643. Les deux fêtes que je vais étudier constituent les premières œuvres du comte depuis son retour.
- 5 On peut considérer *Il Dono dei Re dell' Alpi* comme une réjouissance quasi publique, tandis que *La Fenice Rinovata* est comme une sorte d'offrande personnelle de la part du comte à sa souveraine. Ces deux fêtes se sont déroulées en province : *La Fenice* au château de Fossan, ville la plus éloignée des Espagnols où Charles-Emmanuel II est revenu après près de quatre années d'exil ; *Il Dono del Re* au magnifique château de Rivoli, à trois lieues de Turin.
- 6 On est frappé de la forme cohérente des deux fêtes qui mêlent harmonieusement le travail du poète, de l'artiste, du chorégraphe et du musicien. En fait, le comte Philippe, poète, musicien et danseur pouvait facilement briser tout obstacle qui risquait de détruire les effets harmonieux qu'il désirait, et c'était pour ses artistes une tâche facile de satisfaire ses commandes de décors magnifiques, puisqu'ils travaillaient tous les jours à fabriquer de riches ouvrages dans tous les palais ducaux. En somme, ces fêtes nous permettent de saisir sur le vif la façon dont la vie réelle touche à l'imaginaire, et de marquer comment le professionnel travaille à côté de l'amateur, et surtout de signaler comment le divertissement de cour est le cadre par excellence dans lequel on doit placer l'effort artistique du poète et du peintre, aussi bien que l'œuvre du musicien et du chorégraphe.
- 7 *La Fenice* (1644) était conçue comme un compliment à Madame. Mais rendre grâce à une telle reine n'était que le premier pas. Il fallait aussi faire éclater aux yeux de tous son habileté comme diplomate et la grandeur de son petit pays. Son fidèle comte Philippe arrive facilement à cette fin en construisant un ballet autour d'une série de surprises. On vient féliciter Madame et on se trouve supplanté par un autre plus digne de la louer, celui-ci, à son tour, se trouve déplacé par un troisième plus digne encore - et ainsi de suite. Leurs paroles et leurs gestes sont bien propres à l'occasion, au moment historique, et à l'attente des principaux personnages de la cour. Voici le détail du ballet, et en le lisant il faudrait tenir compte des rapports personnels entre le comte Philippe et Christine : d'après les raconteurs de la cour française ils étaient des plus intimes⁷. En prison, sous le nom de Filindo il Costante, il avait composé des ouvrages romanesques à son intention, tandis que Christine écrivait des lettres de doléances à son frère Louis XIII, à Anne d'Autriche et à Gaston d'Orléans. On disait même que le jeune duc Charles-Emmanuel était leur fils ainsi que la « fille qui est aujourd'hui duchesse de Bavière » !
- 8 Le Temps, de caractère paradoxal - jeune et vieux, indolent mais rapide, à la fois bâtisseur et destructeur - sort de son antre pour fêter l'anniversaire de Madame Royale. Il porte des vêtements qui symbolisent la fuite des années et la vicissitude des choses humaines. Un bizarre compliment à Madame, dira-t-on, mais dans un chant prolongé, le Temps nous prie de ne pas nous étonner de son arrivée inattendue, et il invite ses propres enfants le

temps passé, le temps présent et le temps à venir – à se présenter, eux aussi, pour célébrer cette journée.

- 9 Aussitôt apparaissent trois danseurs avec deux grandes ailes au dos, un sablier sur la tête et un miroir à la main, couleur de cendres ; ils représentent le temps passé⁸, et par le jeu des miroirs ils montrent leur caractère instable. Dans un quatrain chanté ils expliquent leur personnage, et font place à S.A.R. accompagné de deux gentilshommes de la cour⁹. Vêtus de bleu semé d'étoiles ils représentent le temps présent. Leur danse imite le mouvement perpétuel des sphères qu'ils portent de manière à rivaliser avec les exploits d'Atlas comme ils l'expliquent dans les vers qu'ils chantent. Le temps futur fait son entrée, représenté par trois enfants ailés, en habits verts décorés de papillons. Ils portent des bobines de soie et des navettes pour tisser des années toujours favorables à Madame Royale¹⁰. Alors tous les représentants du Temps se mêlent dans un grand ballet qui imite le mouvement d'un fleuve qui inonde le pays l'alentour et fait croître les richesses.
- 10 Leurs pas allègres sont interrompus cependant par l'arrivée de l'Éternité, capable de détruire toute notion du Temps. Dans un long chant plein de colère elle attaque leur présomption, Symbole de l'instabilité, comment le Temps peut-il accorder des louanges propres aux qualités immortelles de Madame Royale, interroge l'Éternité ? Au bout de ses imprécations, les représentants du Temps prennent la fuite et la scène se transforme en la péninsule d'Arabie, bordée des mers indienne et persane, et peuplée des adorateurs du Soleil. L'Éternité commande à ceux-ci de venir célébrer cette journée et adorer Madame avec un symbole propre à sa personne : le Phénix. Ils entrent de toutes parts, deux par deux : les sauvages d'Idumée amènent leurs tigres et leurs armes, ils dansent et chantent féroce¹¹ ; les habitants de Médine, coiffés de turbans, arrivent avec leurs haches portant la devise du Phénix¹² ; ceux de La Mecque, richement habillés, étincelants de pierreries, viennent avec l'étendard du phénix, prêts à adorer une idole nouvelle¹³ ; ceux d'Amman, en habits mi-turcs et mi-arabes font leur entrée, des lances à la main¹⁴ ; les Yéménites, habillés à l'indienne, entrent avec leurs singes et leurs perroquets - leur danse est compliquée, elle imite le vol du phénix¹⁵ ; ceux d'Aden suivent, leurs têtes surmontées de grandes ailes, une flèche à la main droite, le bouclier du phénix à la gauche, ils dansent et combattent à l'indienne¹⁶. Cette lutte terminée, les douze représentants des pays du Soleil se joignent dans une danse qui rend manifeste leur adoration du Phénix – autrement dit de Madame Royale.
- 11 La Vertu, portée sur un grand nuage lumineux, vient arrêter leurs pas, pour annoncer que, sans elle, le Temps n'est mémorable ni l'Éternité durable. C'est elle seule, chante la Vertu, qui peut accorder la joie qui convient à une occasion si solennelle. Au moment où sa longue tirade se termine, le décor change à nouveau et les fleurs du Piémont inondent la scène, pour dévoiler un nouveau Phénix avec son fils, un soleil naissant, qui naît des cendres de la discorde et des armes et qui apporte la paix et l'allégresse dans le monde. Accompagné de douze chevaliers, leurs habits brodés de fleurs de lys et de l'image du Phénix, S.A.R., en soleil naissant, danse un magnifique ballet qui termine la fête.
- 12 La simplicité du château de Fossan dictait, sans doute, un décor facile à manipuler. Quelques nuages qui s'ouvrent, quelques châssis qui sont tirés, et on dispose de tous les changements nécessaires aux illusions qu'on veut monter sur cette scène séparée nettement de la salle du spectacle. Mais il ne faut pas se laisser tromper par les lacunes du récit officiel qui nomme seulement Innocent Guicardi, responsable de la peinture du décor. D'après les comptes de l'argenterie pour l'année 1644, et pour les fêtes données lors du jour de naissance de Madame Royale, on a dépensé des sommes assez

considérables. Le montant pour cette fête fut de 3870,19 livres dont 708 furent payées au sculpteur Pietro Botto, 1160 à Domenico Genta pour les peintures qu'il a faites, et 72 au peintre G. G. Balduino¹⁷. Chaque transformation de scène a lieu pendant que des chœurs chantent (peut-être pour masquer quelques problèmes techniques et pour détourner l'attention du spectateur comme il est conseillé dans le livre de base de tout metteur en scène à l'époque : *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* de Nicola Sabbattini¹⁸). La première scène disparaît au son des trompettes et des chants d'un chœur des années heureuses ; la deuxième est accompagnée par un chœur d'Arabes ; et la scène finale par un chœur des peuples adoreurs du Phénix véritable. Aucun document n'a conservé de détails sur la composition de ces chœurs ; la musique en a disparu ainsi que celle des chansons étendues du Temps, de l'Éternité et de la Vertu. On ne sait qui a tenu ces rôles de chanteurs assez importants ; c'étaient, sans doute, des musiciens professionnels. En tout cas, ce n'étaient point des messieurs de la cour puisque leurs noms sont toujours mentionnés dans les relations, et que leurs contributions chantées, beaucoup plus courtes, lors de leur entrée en ballet, ont été indiquées dans le détail et sont conservées à quatre parties (tenore, basso, contralto, soprano) dans un manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Turin avec le texte musical du grand ballet final¹⁹. Les pas de danse, inventés par le comte Philippe, ne posaient pas le même problème. Chaque courtisan se faisait un honneur de maîtriser les ballets les plus exigeants. Le comte lui-même se réservait les danses les plus compliquées et les plus spectaculaires, accompagné le plus souvent par le marquis de Caraglio, danseur des plus accomplis.

- 13 Le fil conducteur de cet ensemble assez cohérent de chants et de ballets était l'idée d'appliquer à Madame Royale tous les attributs de cet oiseau si rare : le Phénix. Dans un sens ce n'était pas une trouvaille. Depuis Pétrarque, au moins, les poètes se servaient de cet emblème pour parler de leurs amours ; c'était la devise de Bonne de Savoie et de la reine Éléonore. En 1632, le savant Emanuele Tesaure, originaire du Fossan, avait célébré l'histoire du Phénix dans *La Fenice*²⁰, et c'était peut-être cet ouvrage qui avait donné l'idée de son ballet au comte Philippe. Quel meilleur moyen, en effet, de flatter l'orgueil d'une duchesse et de témoigner en même temps son amour pour sa maîtresse. Dans un divertissement de cour les procédés employés pour complimenter une femme sont pareils aux moyens utilisés par les poètes. Seulement le cadre est plus grand. Il n'y a rien d'étonnant en ceci puisque, régulièrement, c'était le poète qui organisait le ballet. Son effort dans les deux cas est de développer l'idée ou l'image centrale. Il y a le même jeu de mots, le même appel à l'esprit du lecteur ou du spectateur, un pareil épuisement des apports de l'image, et la même conscience d'un monde social restreint où les règles sont convenues. Il est intéressant de comparer l'œuvre de d'Aglié aux écrits d'un Marini, poète qui avait été loué comme un Phénix nouveau, renaissant des cendres de Virgile²¹. Les deux hommes, d'Aglié et Marini, ont les mêmes habitudes et les mêmes conceptions. Pour eux (comme pour tous à l'époque) « *Musicae Poesia son due sorelle* »²². Les vers de Marini n'étaient pas toujours destinés à être chantés dans les fêtes de cour, mais on les utilisait souvent ainsi. Ses vers d'amour et ses « *Capricci* » surtout pouvaient figurer naturellement dans un contexte de divertissement²³. Monteverdi le reconnaissait et tira quelques vers de *L'Adone* quand il monta un opéra de ce nom en 1639. Ce long poème reflète clairement la magnificence de la société qui l'avait fait naître ; il mêle masques, ballets, spectacles, danses et batailles, et au vingtième chant (intitulé « *Gli spettacoli* ») offre comme point culminant de l'ouvrage une joûte qui réunissait tous les représentants des pays européens en un mémorable spectacle de prospérité et de concorde universelles

²⁴ .

- 14 Cette impression d'une abondance illimitée caractérise *Il Dono del Re del Alpi*²⁵. Le festin s'est déroulé dans quatre salles différentes du château de Rivoli, célèbre pour la grandeur de ses salles et le faste de ses décorations²⁶. La première salle, décorée des exploits victorieux des comtes et ducs, représentait la province de Savoie; et dominant toute la scène, la forteresse de Montmélian, entourée de montagnes neigeuses et de douces vallées, symbolisant la défense des frontières. Pendant que les convives principaux, installés sur un balcon spécialement construit, admiraient le spectacle, une dame couronnée, portant l'étendard de la croix blanche de Savoie, du haut de son piédestal, chantait des vers commentant le tableau qu'ils avaient sous les yeux, le dédiant à Madame Royale qui avait protégé son pays contre l'holocauste étranger.

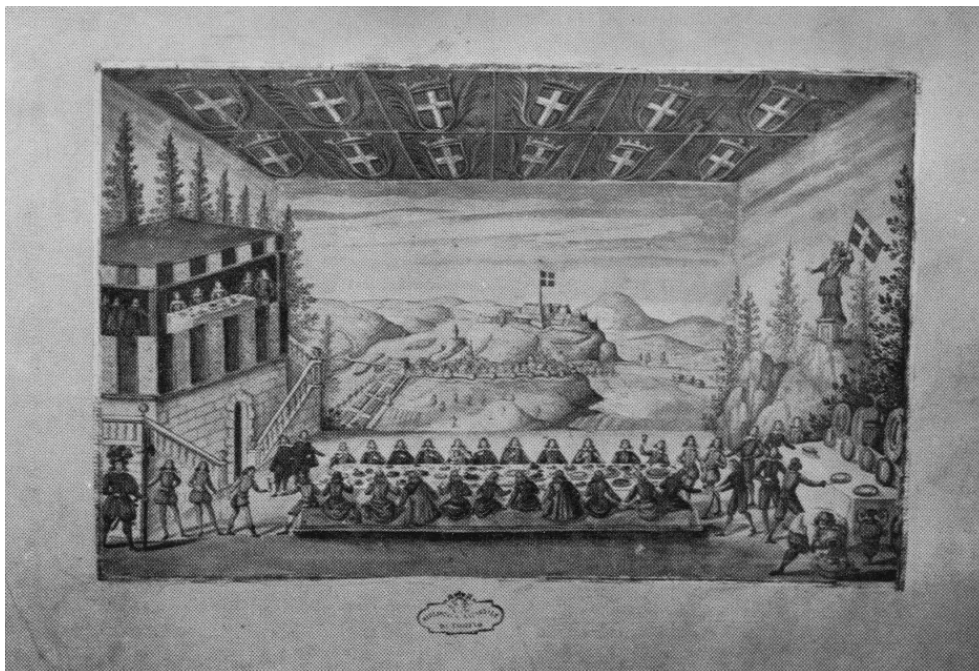


Fig. 1 : *Il dono del re dell'Alpi* (1645) : Scène de banquet (Turin, Bibl. Nat.)

- 15 Un grand concert de violons avait annoncé le premier service composé de produits du pays. Au bout de quelque temps des trompettes sonnent, et les sièges et le balcon tout entier se meuvent insensiblement par quelque force de machinerie occulte (« *insensibilmente mosse le sedie, el palco, ove sara la persona di Madame Reale dall'occulta forza degli argani* »). Madame Royale et les dames de sa cour se trouvent maintenant, dans la deuxième salle, devant le Piémont et sa ville principale : Turin. La neige a été miraculeusement transformée en un printemps fleuri. Et une dame couronnée, sur un trône orné de trophées, chante des vers qui comparent Madame à une lumière céleste qui a transformé les horreurs de la guerre en une paix durable. Un concert de luths joue pendant qu'on se régale des mets du pays, richement préparés. Puis les trompettes sonnent de nouveau et Madame et sa suite passent comme un grand navire dans la troisième salle où la contrée de Nice les attend avec ses riches eaux, ses collines et ses forêts. Les cheveux ondoyants de la personne qui représentait ce pays, étaient surmontés d'un navire, dans sa main, elle portait des rames, et sur sa poitrine se déployait un aigle qui signifiait que Madame Royale régnait sur terre et sur mer. Les chants de ce pays offrent à la duchesse des symboles de paix et de réjouissance, le cèdre, les fleurs et les palmes comme choses dignes de la vertu d'une telle princesse. Les plats étaient tous des

produits délicieux de la mer, et la musique qui accompagnait ce festin imitait les ondes marines (« *imitando l'armonia delle Sirene, e'l suave mugito del ligustico mare* »). On entendait des flûtes et d'autres instruments variés. Puis les trompettes annoncent un changement nouveau, et on passe insensiblement dans la salle du Montferrat, armé de toutes pièces et entouré de fleurs et de fruits. Les vers insistent sur cette double qualité: il est prêt à se battre mais il se réjouit des dons riants de Bacchus. Un concert à plusieurs voix chante la gloire de ce dieu du vin dont la force (avec l'aide des machines, bien entendu) fait vite passer Madame Royale et ses compagnes dans la salle du Ballet: la grande salle du château.

- 16 La toile qui cachait la scène disparaît au son des trompettes pour révéler les quatre provinces réunies au fond d'une perspective de rochers: le Piémont à droite, le Montferrat à gauche, la Savoie au milieu avec les eaux de la contrée de Nice qui passaient. Devant un grand rocher qui domine le centre du décor, l'Amour filial, le Devoir, le Respect et la Révérence chantent et dansent; ils annoncent toute une suite d'entrées: S.A.R. et deux pages représentant les Savoyards et faisant la chasse aux oiseaux et à l'amour²⁷; deux bergères qui barattent le lait²⁸; deux paysans du Piémont avec leurs instruments de travail²⁹; deux Piémontaises, batteuses de grain³⁰; deux habitants du Montferrat sonnant de la cithare et dansant à l'italienne³¹; deux dames du pays portant les fruits de l'Automne³²; deux pêcheurs de Nice³³, et, finalement, deux dames du même pays portant des flacons de parfum³⁴. Cette dernière entrée est suivie par des chants du chœur des peuples sujets de Madame. Accompagnés de divers instruments ils chantent une *canzonetta* dont la dernière strophe invite chacun à venir se chauffer auprès des rayons de ce grand soleil qui produit une telle abondance, et à s'inspirer de sa flamme immortelle. Leurs chants sont appuyés par deux danses d'allégresse des habitants du pays, d'abord les hommes, puis les dames. Alors commencent les préparatifs du grand ballet final. Deux par deux, huit pages³⁵ apportent les signes visibles de la grandeur du pays: les couronnes ducaltes et royales, le sceptre, l'épée, et l'étendard. Ils dansent ensemble un ballet qui est interrompu par l'arrivée des musiciens qui représentaient les quatre provinces pendant le festin. Ces derniers prennent leur place dans le décor et par leurs chants invitent les héros de la royale maison de Savoie à célébrer l'anniversaire de Madame Royale. Ceux-ci arrivent, deux par deux (Béroalde et Amédée II représentant la Savoie, Thomas et Amédée VI le Piémont, Amédée VIII et Charles le Bon la contrée de Nice, Charles le Guerrier et Victor Amédée le Montferrat), ensemble ils dansent un ballet pyrrhique qui se termine au moment où le char d'argent portant le Roi des Alpes (S.A.R.) se découvre au sommet du grand rocher. Un majestueux ballet, digne de tels princes, termine la fête.

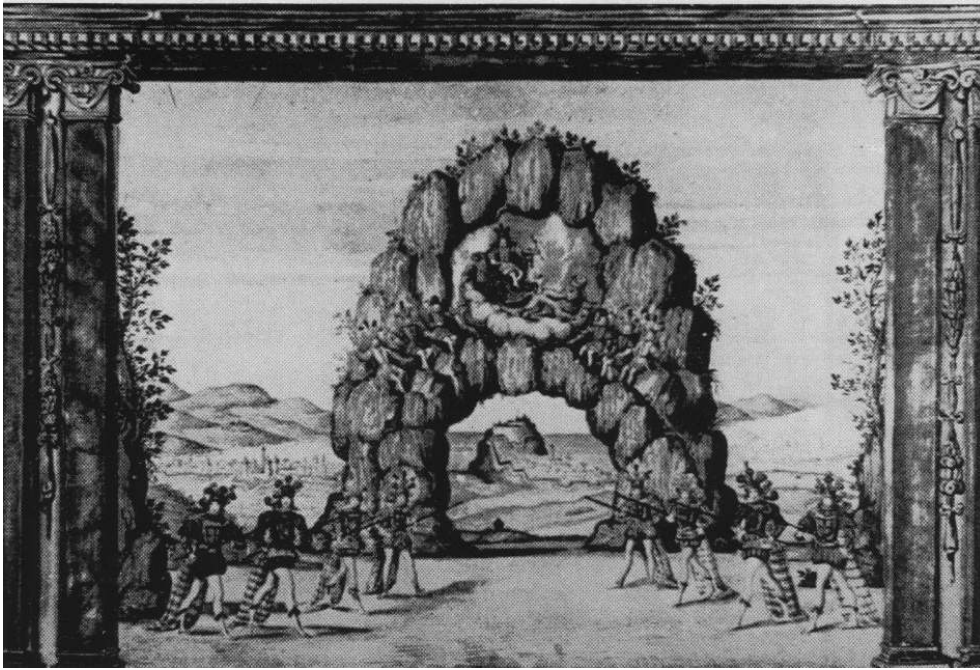


Fig. 2 : *Il sono del re dell'Alpi* (1645) : Apothéose du duc Charles Emmanuel II (Turin, Bibl. Nat.)

- 17 Comme le comte Tesauo l'expliquait dans son *Cannochiale Aristotelico* : le ballet était un document politique qui, par son appareil merveilleux, l'étrangeté de ses costumes, la vivacité et la bizarrerie des gestes et des pas de danse, par le doux rythme des instruments de musique, fournissait une propagande salutaire au pays³⁶. Ce début de 1645 était particulièrement propice pour souligner la détermination de la Savoie à se gouverner sans peur des menaces des Espagnols, sans la présence encombrante des armées françaises, et sans querelles de famille qui mettaient les princes Maurice et Thomas de Savoie tantôt du côté de l'ennemi, tantôt sous les armes savoyardes. Depuis l'été 1643, le cardinal Maurice s'était retiré tranquillement à Nice. Thomas était parti pour Paris où il recevait le commandement des forces françaises en Italie. La France avait restitué toutes les places occupées, et en avril 1645 le traité de paix et d'amitié allait être signé. Madame Royale avait raison de se sentir satisfaite des négociations qui avaient mené à une si belle fin. Les convives du festin et les spectateurs du ballet devaient apprécier les thèmes de la loyauté, du respect, et de la prospérité qui y dominaient et se réjouir de la grandeur naissante de S.A.R. – le Roi des Alpes. Son entrée est préparée de loin : les attributs de sa royauté et toute sa suite le devançant. Pour mettre en relief la grandeur de sa maison, sa valeur militaire, ses victoires et ses espérances, il est placé devant une longue lignée de héros savoyards. Charles-Emmanuel II n'a que onze ans, mais on attend déjà qu'il remplisse dignement son rôle ducal selon la bonne tradition de ses ancêtres. Le meilleur don qu'il puisse offrir à sa mère, c'est de faire éclater aux yeux de tous sa splendeur pareille au soleil naissant, rôle qu'il incarnait dans le ballet de *La Fenice*.
- 18 Dans cette fête il est hasardeux de séparer les faits des espérances; le décor ne distinguait pas le réel de l'imaginaire. Dans un mouvement inverse des anciens festins de la Cour de Bourgogne on accommodait les tables au décor. Celui-ci représentait des paysages bien connus et souvent visités, et pour bien insister sur les effets réels on mangeait leurs produits comme si on y était véritablement. Les héros savoyards du passé n'étaient pas illusoires. On ne discutait pas la grandeur de leurs exploits, elle était constamment

présente à l'esprit et aux yeux, incorporée à la personne de S.A.R. Ainsi souhaits et faits se mêlaient inextricablement. Ces héros arrivaient sur la scène dans la grande salle du ballet au château de Rivoli³⁷ et se trouvaient confrontés avec des images d'eux-mêmes comme s'ils étaient reflétés dans d'immenses miroirs. Tout autour de la grande salle, les exploits militaires des grands héros savoyards se trouvaient inscrits par la main des peintres Il Morazzoni et Isidore Bianchi³⁸. Par exemple, l'embarquement d'Amédée VI partant au secours de Rhodes, ses batailles navales, ses victoires sur les Turcs étaient là, étalés devant ses yeux comme s'il y était à nouveau présent aux plus grands moments de sa gloire, et comme si on leur avait accordé une vie permanente. Se croire fort et invincible était chose facile quand on se trouvait environné ainsi de triomphes qui semblaient survivre³⁹. Il n'est pas étonnant que les scènes théâtrales aient été difficiles à distinguer des peintures qui décoraient les murs de la salle de fête. Les mêmes peintres travaillaient sur la scène et dans la salle⁴⁰. L'une était une extension naturelle de l'autre - un parfait résumé du phénomène baroque, si vous voulez. Dans *Il Dono del Re dell' Alpi*, la confusion était complète, non seulement parce que les murs répétaient exactement les gestes des danseurs du ballet, mais aussi à cause des déplacements constamment effectués pendant le festin. Les mouvements d'une salle à une autre, d'une province à une autre, arrangés insensiblement par une machinerie complexe, rehaussaient cette impression d'une suite d'événements qui arrivaient en fait, au cours d'un véritable voyage. C'était un genre de voyage que Madame faisait souvent. Il paraît qu'elle n'aimait pas beaucoup marcher, et on avait même imaginé un ingénieux système de poulies et de contrepoids pour la transporter de sa chambre à sa salle de bain⁴¹ ! C'était ce système, sans doute, qu'on avait adapté pour les besoins du festin.

- 19 Le mélange continu du passé et de l'avenir, de décors réels et imaginaires, n'est pas particulier à cette fête. Dans les carrousels, de vraies églises et de véritables châteaux voisinaient avec des palais imaginaires comme dans *L'Oriente guerriero* représenté en 1645. Le palais ducal à Turin forme partie du décor de *La Perla Peregrina* (1660), et le Valentin est utilisé par Borghino comme décoration de sa description de *I Bacchanali* (1655), tandis que la fontaine d'Hercule de la Vénérerie royale figure dans le texte de *La Perla Peregrina*. On faisait donc peu de distinction entre ce qui existait réellement et ce qu'on souhaitait⁴².
- 20 Un fait avait peut-être inspiré le comte Philippe en ce sens. Pendant qu'il était emprisonné à Vincennes, on jouait à Paris, dans la nouvelle salle du Palais Cardinal, le *Ballet de la Prospérité des armes de la France* (1641). Richelieu, sachant les grands talents du comte Philippe pour la danse, lui donna la permission d'assister à une des représentations⁴³. Au deuxième acte de ce ballet il put voir les Alpes couvertes de neige et quand le théâtre s'ouvrit, la ville de Casal apparut dans l'éloignement. Lors d'un deuxième changement de scène, on put voir la ville d'Arras. Ces deux villes réelles représentaient le lieu de victoires glorieuses des Français - le siège de Casal avait été levé en 1630 et la victoire d'Arras datait de 1640. Au troisième acte une bataille navale entre galions français et espagnols se terminait par la défaite de ces derniers. Ainsi, des tableaux se rapportant à une indéniable réalité se trouvaient situés entre une scène d'Enfer vers le début du ballet et un ciel avec Jupiter et les neuf Muses vers la fin. Il est possible que les thèmes de prospérité et de victoire, ainsi que l'idée de mettre toute la Savoie en scène, remonte à cette représentation parisienne. Sur un plan plus général cependant il faut se rappeler que les thèmes de prospérité politique et économique formaient une source d'inspiration essentielle et permanente à tout divertissement de cour. Comme Menestrier le rappelle dans la préface de ses *Représentations en musique* :

Nous en faisons des réjouissances publiques, et souvent sous des allégories ingénieuses, on représente les événements qui font le bonheur de l'État, pour en faire goûter aux peuples toutes les douceurs, sous les appas du plaisir et du divertissement qui les leur rendent plus sensibles⁴⁴.

- 21 Le désir de brouiller les distinctions entre la vie politique et une existence théâtrale est poussé particulièrement loin dans *Il Dono del Re*, fête que Menestrier considérait « l'une des plus spirituelles et des mieux entendues que l'on eut encore vues⁴⁵ ».
- 22 La richesse de l'occasion dépend non seulement des décors toujours changeants, mais aussi de la cohérence de la fête. Décor, costume, musique et danse travaillent ensemble pour assurer une magnificence harmonieuse⁴⁶. Dans une certaine mesure on peut dire que c'est la musique qui lie ensemble tous les éléments de la fête. Elle régalaient les convives du festin par des « soli » de chaque province et par des concerts variés : un grand concert de violons, puis un concert de luths, ensuite un ensemble de flûtes et finalement une harmonie de voix différentes. Un ensemble de quatre voix représentant l'Amour, le Devoir, le Respect et la Révérence sert d'introduction générale du ballet où la musique marque chaque changement de scène, annonce et accompagne toutes les danses. Des chœurs de musiciens professionnels chantent longuement les louanges de Madame pendant que des hommes des quatre provinces, puis d'autres déguisés en femmes se préparent à danser le ballet. Les quatre provinces chantant ensemble annoncent le grand ballet final et l'apothéose du jeune duc Charles-Emmanuel II.
- 23 Il convient de remarquer que chaque rôle de quelque complexité musicale est chanté par un professionnel⁴⁷. Dans le domaine du chant, la distance entre le courtisan et le musicien était considérable, et le premier devait se contenter d'un quatrain chanté.
- 24 Cette répartition du travail entre amateur et professionnel ne joue pas dans le domaine de la danse, sur laquelle l'auteur du récit officiel s'étend lyriquement. À chaque entrée, il met en relief la variété des danses ; il note que les pas du ballet reflètent fidèlement l'âme du personnage qui les danse : S.A.R. comme preneur d'oiseaux imite avec une « meravigliosa maestria » les gestes et le mouvement rapide qu'il faut ; le comte de Polonghiere et Il Commendatore delle Lanze réussissent si bien leur danse ridicule qu'ils font croire qu'ils sont véritablement transformés en femmes ; quand les hommes dansent ensemble, leurs figures sont extraordinaires « in modo che lascieranno sospesi gli animi ». Et, comme dans *La Fenice*, c'est surtout le comte Philippe et son compagnon qui commandent le plus d'admiration : « con varii salti, e mutanze d'inusitati passi imiteranno il ballo Italiano ». Quand on consulte la musique de ces danses, cependant, un problème se pose⁴⁸. Un même tempo est indiqué pour chaque entrée et toutes les entrées ont la même durée. Les seules exceptions sont les danses d'ensemble des habitants des provinces qui étaient des gavottes et le grand ballet, qui est quatre fois plus long que les autres danses. Comment concilier les descriptions de danse où l'on louait le caractère varié des pas et l'authenticité des gestes avec une musique de danse qui change si peu avec chaque entrée ?
- 25 Naturellement un narrateur officiel est toujours enthousiaste. Mais il ne dit pas que les Savoyards dansaient tous merveilleusement. Il attire surtout l'attention sur le fait que chaque danse est différente, bien appropriée à l'individualité de chaque personnage. Quelle valeur alors faut-il attribuer à ces textes musicaux ? Faut-il conclure que la musique à danser (quand elle n'était point gouvernée par les formes fixes de la gavotte, de la sarabande ou de la pavane) était toujours sujette à des interprétations libres, selon les capacités des danseurs, les souhaits des spectateurs et la bonne volonté des violons.

Vers 1645 on tâchait de donner des règles au ballet comme aux autres spectacles de théâtre, mais il semble que l'impromptu devait jouer un rôle important même dans une conception aussi soigneusement élaborée qu'*Il Dono del Re*.

- 26 Pour terminer, je voudrais considérer ces fêtes dans un contexte plus large, mettant l'accent surtout sur les rapports avec la France avant de signaler leurs caractéristiques spécifiquement savoyardes⁴⁹. J'ai été frappée de la manière dont ces deux fêtes semblent anticiper certains spectacles parisiens ultérieurs. Naturellement toutes les fêtes de cour à cette époque se ressemblaient. Peintres, décorateurs et musiciens passaient d'Italie en France et en Angleterre ; maîtres à danser français et dessinateurs de costumes se trouvaient dans presque toutes les cours européennes et les poètes puisaient à un même fonds d'inspiration, s'empruntant, les uns aux autres, thèmes et formes. Il y a, cependant, de bonnes raisons pour signaler certaines ressemblances particulières entre la France et la Savoie. Les deux pays étaient très proches de tout point de vue : leurs frontières étaient communes ; la duchesse de Savoie était française ; des familles nobles, telles que les Nemours, étaient aussi françaises que savoyardes ; les visites, les lettres, les échanges de renseignements se multiplièrent entre les deux pays. En 1644, des acteurs français se trouvaient à Turin⁵⁰ ; en 1646, le prince Thomas de Savoie assistait à *L'Egisto* de Cavalli au Palais Royal⁵¹. De tels échanges étaient fréquents. Chaque fois qu'on donnait une fête à la cour de Savoie, par exemple, la *Gazette* de Renaudot rapportait les détails. Pour *Il Dono del Re*, la *Gazette* de 1645 signale non seulement la présence du nonce du pape à côté de Madame Royale, mais aussi, celle de Monsieur du Plessis, ambassadeur de France. En tenant compte de ces rapports étroits, il est difficile de ne pas voir un contraste entre le solennel Charles-Emmanuel II âgé de dix ans, habillé en soleil naissant et en héros savoyard avec l'enfant Louis XIV qui se réjouissait des intermèdes burlesques spécialement inventés pour lui par Balbi et dansés par des enfants pendant *La Finta Pazza* montée par Torelli, en 1645, au Palais Royal. Le roi n'était ni le centre ni la raison d'être de l'opéra. Il faut attendre 1653 et *Le Ballet de la Nuit* pour que Louis XIV se transforme en roi soleil et incarne l'idée de la France en sa personne.
- 27 Le désir de rehausser la gloire de la Savoie en insistant à la fois sur les qualités du duc et sur une forte tradition militaire est caractéristique de toutes les fêtes savoyardes. Quelques semaines après la représentation d'*Il Dono dei Re dell' Alpi*, Charles-Emmanuel II faisait son entrée solennelle à Turin. La même inspiration dominait en cette occasion. Pour cette entrée, le comte Philippe avait imaginé les rayons d'un soleil naissant dont la chaleur promettait déjà des biens à venir ; un âge d'or apparaissait à l'horizon⁵². Des trophées de gloire faisaient allusion à la longue lignée de héros savoyards, les mêmes qui avaient accompagné le duc dans son grand ballet. Les treize volumes de Borghonio, commissionnés par le duc, répondent à un même désir de glorifier son pays. Il voulait laisser un monument digne des représentations artistiques et des prétentions politiques de sa cour. Chaque volume est surmonté par la devise FERT qui renfermait l'idée de la fortitude militaire des ducs de Savoie. Cette devise⁵³ : *Fortitudo, Eius, Rhodum, Tenuit* rappelait encore une fois le moment le plus glorieux de l'histoire de Savoie – les victoires d'Amédée VI, le comte Vert, qui avait dansé dans le grand ballet de Charles-Emmanuel II. Les fêtes de Savoie étaient toujours sérieuses, presque solennelles même, leur inspiration ne s'éloignant guère des triomphes militaires du passé et des aspirations d'agrandissement politique.

NOTES

1. Il faut surtout consulter : *Traité des Tournois*, Lyon, 1669 ; Des représentations en musique anciennes et modernes, Paris, 1681 ; et *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682. Menestrier était plutôt prévenu en faveur de la cour de Savoie ; pour plus de détails sur son engouement, voir mon étude, « Philippe d'Aglié et les fêtes de cour en Savoie », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1970, n° 3.
2. Les artistes à la cour de Charles Emmanuel I^{er} ont attiré l'attention de plusieurs érudits : A. BAUDI DI VESME, *L'Arte negli stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I, e della reggenza di Cristina di Francia*, Turin, 1932 ; S. CORDERA DI PAMPARATO, « I Musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia », *Biblioteca della Società Storica Subalpina*, Turin, 1930, t. 121 ; Vincenzo PROMIS, « Feste alla corte di Savoia », *Curiosità e Ricerche di Storia subalpina*, t. II, Turin, 1876 et les articles de F. GABOTTO, « Carlo Emanuele I poeta satirico e giocoso », *La Letteratura* IV, 766 ff ; « Un ragguaglio di Parnaso di Carlo Emanuele I », *Gazetta letteraria artistica e scientifica*, X, 729 ff ; « Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I », *Giornale Linguistico*, 1893, 321 ff.
3. Pour une idée de l'étendue de ces fêtes, voir mon étude « Philippe d'Aglié », *op. cit.*, et Mme Mercedes VIALE FERRERO, *Feste delle Mme Reali di Savoia*, Turin, 1965.
4. On trouvera dans le calendrier de mon étude, « Philippe d'Aglié », *op. cit.*, une chronologie de toutes les fêtes données à la cour de Savoie entre 1618 et 1667, avec toutes les indications de sources manuscrites et imprimées. Borgonio entre au service de la cour en 1649 ; en 1652 il est nommé secrétaire du duc, trois ans plus tard il devient aide dans la chambre du duc ; en 1670 il est nommé conseiller d'État ; il est toujours au service de la cour en 1675. Son style calligraphique offre de grandes ressemblances avec celui de Francesco Pisani, calligraphe plus connu, et qui travaillait vers la même époque à Gênes ; voir S. MORISON, *Calligraphy*, Milan, 1962, pp. 90-95.
5. Les négociations étaient en train et un traité fut signé entre la France et la Savoie le 3 avril 1645.
6. MENESTRIER, *Traité des Tournois*, *op. cit.*, p. 89. Il écrit deux ans après la mort du comte ; sept ans avant sa mort Francesco Della Chiesa le décrit ainsi : « il quale essendo uno de' più prudenti, compiti, e leterati Cavalieri e 'hoggi di alla Reale Corte de' nostri Serenissimi Padroni si trovino, da tutti il vero Macenate de' virtuosi vien acclamato », s'adressant au neveu de Philippe d'Aglié dans la préface de son *Catalogo de' scrittori piernontesi e nizzardi*, Carmagnola, 1660.
7. *Relation de la cour de Savoye, ou les Amours de Madame Royale*, Paris, 1667, pp. 7-8, 11, 26 et 23. Certaines lettres ont été conservées dans Samuel GUICHENON, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, Lyon, 1660, 2 vols, II, pp. 675 ff.
8. C'étaient le comte Maurizio d'Aglié, le marquis Galleazza Villa et un troisième dont on ne dit pas le nom.
9. Ses compagnons étaient les sieurs Morozzo et Grimaldi.
10. C'étaient les sieurs Leone, Saltun et Tana.
11. Les rôles des sauvages étaient tenus par le comte di Polonghera, et il commandatore delle Lanze.
12. Agostino delle Lanze et le baron de Pallavicino étaient ceux de Médine.
13. Le comte d'Arignano, et Fabritio di Castellamonte firent leur entrée en habitants de la Mecque.
14. Les sieurs de la Croix et de Boevil étaient déguisés en gens d'Amman.
15. Le comte Philippe et son fidèle compagnon le marquis de Caraglio dansaient en Yéménites.

16. Les habitants d'Adur furent joués par le sieur de Gonteri et le cavalier di Charles.
17. Voir BAUDI DI VESME, *L'Arte negli stati*, op. cit., sous I. Guiccardi (pp. 299-303), « Ad I. Guiccardi Pittore, per mercedi de' travagli e pitture da esso fate per le scene della Pastorale, ed altre occasioni dei Carnavale, per servitio di S.A. ; L. 124, (1645) ». Il avait souvent travaillé pour des fêtes : en 1628 il reçoit 300 florins pour les travaux qu'il a faits pour le cardinal Maurice de Savoie ; en 1631, il a peint deux toiles pour la comédie de Madame Reale ; en 1634, il travaillait aux costumes pour les fêtes du Carnaval et ainsi de suite. Il est mort avant 1671. Sous Pietro Botto (pp. 609-618) : de 1628 à 1630 il était au service du prince Maurice et travaillait pour les fêtes ; en 1634 il s'occupait des sculptures pour une fête du même prince. Il semble qu'il est passé au service de Christine vers 1638, et en 1644 il reçoit 708 liras « alli descritti nell'inclusa lista per fatture da luoro fatte en occasione della festa che si è fatta qua per gli anni di S.A.R. » ; sous Domenico Genta (p. 280) « Al pittore Genta per tanti lavori fatti nell'occasione della festa fatta à Fossano a gli anni di Madama Reale, et per compimento di una lista di L. 1160, che importa la spesa fatta per il teatro et apparato de essa festa ; L. 160 » ; sous Giovanni Gaspare Baldoino (pp. 23-27) peintre du prince Maurice de Savoie, qui avait peint des masques pour le Carnaval de 1641, en 1644 « per pitture fatte per il balletto della natività di Madama Reale, contenute in una lista, per tanto retrattato dei signor controller della Casa di S.A.L. 72 ».
18. Le livre fut publié en 1638 à Ravenne, édition moderne par les soins d'Elena Povoledo, Roma 1955 ; ces conseils se trouvent au deuxième livre, pp. 71-2 de l'édition de 1638.
19. Sous la cote 9^m 11 82.
20. Il devait retourner à son caractère énigmatique dans *Il Cannochiale Aristotelico* (Turin, 1670, p. 458 première édition 1654), ainsi que dans ses Panégyriques de Madame Christine de France, duchesse de Savoie et Reyne de Cypre, Paris, 1665, *passim*. Pour d'autres détails sur La Fenice voir Mercedes VIALE FERRERO, op. cit., p. 45.
21. Voir *Poesie di Diversi al Cavalier Marino*, p. 143, publiées dans les *Œuvres du poète* (Venise, 1624). Je cite Marini comme le poète lyrique le plus caractéristique de toute cette époque.
22. *L'Adone*, chant VII, vers 1.
23. L'esprit des *Rime Boscherecce* de Marini (*La Lira*, 1653, pp. 65 et suiv.) reflète exactement celui du ballet *La Primavera trionfante dell'Iverno*, inventé par Gabriele Oregiano et joué à la cour de Savoie en 1657.
24. Il faudrait étudier ensemble la technique du divertissement de cour et celle de la poésie lyrique, en tenant compte du fonds théorique fourni par les écrits de Tesauro.
25. Ce n'était pas la première fois qu'on présentait un tel ensemble en Savoie ; voir par exemple, le festin et le ballet donnés à Raconis en 1618, où l'oncle du comte Philippe avait fait voir les quatre triomphes de Pétrarque (MENESTRIER, *Représentations*, op. cit., p. 267).
26. Une vue du château de Rivoli est gravée dans l'ouvrage de BLAEU, *Le Théâtre en Savoie*, La Haye, 1700, p. 56. Pour un aperçu historique sur ce château voir l'article d'A. TELLUCCINI, « Il Castello di Rivoli Torinese », *Bolletino d'Arte*, t. X, 1930.
27. S.A.R. était accompagné du marquis Galleazza Villa et de Monsieur de S. Innocent.
28. Le comte de Polonghera et le commendatore delle Lanze.
29. Le comte d'Arignano et Fabritio di Castellamonte.
30. Le baron di Carde et le cavalier Balbiano.
31. Le comte Philippe et le marquis de Caraglio.
32. Le comte Agostino delle Lanze et le baron de Pallavicino.
33. Le marquis de San Damiano et le sieur Gonteri.
34. Le cavalier de Chales et le comte de Tornone.
35. Les huit pages étaient le comte de Druent, le sieur de Sanfre, le comte Maurice de S. Martin, les sieurs Monbasilio et du Cadre, le comte di Virle avec sa cadette et le sieur de La Place.

36. « Che con la meraviglia degli apparati, con la stranezza degli habiti, con Joa Vivezza degli aiti, col bizarro metro de' passi, al dolce ribombo di musicali istrumenti. alludendo 'ad alcun salutevole a politico documenta », *Il Cannochiale*, op. cit., p. 56.
37. La gravure de la grande salle du château faite par Kilian est reproduite dans l'ouvrage de Mercedes Viale Ferrero, op. cit., p. 19.
38. BAUDI DI VESME, op. cit. (pp. 55-73) détaille les travaux d'Isidore Bianchi à Rivoli. Il y travaillait à partir de 1623 ; cette année-là, il reçut L. 676 et L. 263,4 pour des peintures « per lui fatte nel sallone del castello di Rivoli » il y travaillait encore en 1626, 1628, 1631, 1633, 1636, et 1639. Entre temps, et plus tard, il travailla au château du Valentin et au palais ducal à Turin.
39. Malheureusement la vie de ces peintures ne fut pas aussi durable qu'on croyait. En 1691 un grand incendie détruisit le tout, sauf quatre toiles représentant quelques épisodes de la vie d'Amédée VIII. Tesauro décrit les toiles dans *Il Cannochiale*, op. cit., pp. 608-9 ; Blaeu en dit des merveilles, op. cit., pp. 53-6 ; A. Telluccini ajoute peu de détails dans son article cité, p. 158.
40. Pour ne citer qu'un exemple : en 1619 Bianchi avait travaillé aux statues des arcs triomphaux érigés pour l'entrée de Christine à Turin (BAUDI DI VESME, pp. 56-7) ; en 1632. Il avait peint les décors pour la comédie de Madame Royale (BAUDI, p. 59) ; en 1633 et 1635 il avait travaillé aux fêtes du carnaval (BAUDI, pp. 60-62) ; c'est lui qui avait peint tout l'appareil des funérailles de Vitorrio Amedeo I, en 1637 (BAUDI, pp. 65-6).
41. L'histoire est racontée dans Émile Magne, *Les Fêtes en Europe au XVII^e siècle*, Paris, 1930, pp. 312-3.
42. Pour le détail de ces fêtes se référer au Calendrier dans mon étude Philippe d'Aglié, op. cit.
43. Ceci est raconté par Guichenon dans son histoire manuscrite *Le Soleil en son apogée*, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, f. 270.
44. *Représentations*, sig. e iij.
45. *Ibid.*, p. 314.
46. Nous ne savons pas qui a peint les toiles, les chassis et le char d'argent pour le ballet. Les comptes de l'argenterie notent seulement la somme de 313 liras payée au peintre Amedeo Mignatta pour les ornements des costumes (BAUDI DI VESME, p. 363). Il y eut cette année-là une autre fête au Valentin pour laquelle on utilisa les frères Pompeo et Francesco Bianchi : il est possible que leur frère Isidoro ait travaillé à Rivoli en même temps qu'ils étaient à Turin. Le décor est foncièrement simple et le triple changement de rocher est typique de plusieurs décors de l'époque, voir le décor d'Alfonso Parigi pour le Nozze degli dei 1637 (« la grotte de Vulcain »), et les scènes gravées par G. Boetto pour le cinquième acte d'Il Gelone, joué en 1654.
47. Le manuscrit de BORGONIO, f. 53, note après le ballet des pages de S.A.R. « che quattro musici rappresentanti lo sopra nominate Provincie... cantando le seguenti versi ».
48. La musique à danser est conservée à la Bibliothèque Nationale à Turin, 9m II 84.
49. J'ai discuté ce problème d'une autre manière dans mon ouvrage *Le Ballet de Cour en France*, Paris, C.N.R.S. 1963, pp. 238 ff.
50. Voir l'article de S. CORDERA DI PAMPA RATA : *Rivista musicale Italiano*, 1930, pp. 563 ff.
51. Voir A. BEIJER, « Le Ballet de la Prospérité des armes de France », *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, p. 388.
52. Les détails de l'entrée sont fournis par GUICHENON, *L'Apogée*, mss. cit., ff. 282 ; *La Gazette de Renaudot*, 1645, « Extraordinaire du 19 mai » et D. VALERIAN CASTIGLIONE, *Le pompe torinesi nel ritorno dell'A.R. di Carlo Emanuele II*, Turin, 1645.
53. Les diverses explications de cette devise sont discutées par Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray théâtre d'honneur*, 2 tomes, Paris, 1648, II, p. 522.

AUTEUR

MARGARET M. MCGOWAN

Sussex